

Anna Contadini

“CUORIDORO”: TECNICA E DECORAZIONE DI CUOI DORATI VENEZIANI E ITALIANI CON INFLUSSI ISLAMICI

Con il mio intervento intendo presentare alcuni oggetti molto importanti ai fini della ricerca sui rapporti tra arte islamica e arte veneziana, oggetti che sono il prodotto di quel ramo della veneziana arte dei pittori chiamato “cuoridoro”, forma dialettale per “cuoi d’oro”, termine che designa sia i cuoi a fondo dorato o argentato con disegni impressi e dipinti a vari colori, sia gli artigiani che li fabbricavano.

Poiché la materia è poco studiata, non ci sono infatti pubblicazioni specifiche, il mio lavoro è da considerarsi come il primo passo di uno studio più ampio che conto di svolgere in un prossimo futuro. Presenterò alcuni esempi di cuoi da tappezzeria trovati in vari musei italiani, che mi daranno lo spunto per esporre dettagliatamente la tecnica usata per la fabbricazione dei cuoi dorati, tra cui una bazzana, attualmente esposta in una sala del Museo Civico Medievale di Bologna, che presenta, come vedremo, una decorazione particolarmente interessante. Seguirà, poi, un gruppo di rotelle, broccieri e turcassi, conservato nel Palazzo Ducale di Venezia, che costituisce un documento eccezionale di cuoi dorati con dei disegni così strettamente in relazione ai moduli decorativi islamici dello stesso periodo, nell’impianto generale e nei dettagli, da poter tranquillamente affermare che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, questo gruppo costituisce uno fra gli esempi migliori di oggetti occidentali a imitazione islamica.

Prima di entrare nel vivo della presentazione e descrizione di questi vari oggetti, ritengo opportuno esporre alcune note sull’arte dei “cuoridoro”, poiché, come ho potuto rilevare da un attento esame di ogni pezzo, la tecnica usata sia per la realizzazione degli scudi che dei cuoi da tappezzeria è la stessa: la tecnica appunto, dei “cuoridoro”. Questa arte è poco conosciuta ed è stata troppo poco studiata rispetto all’importanza e alla diffusione che raggiunse nel periodo di massimo splendore, cioè nel XVI e XVII secolo. Tenterò di dare una panoramica dell’attività di questa arte e cercherò di dimostrare che il gruppo di scudi di Palazzo Ducale è un prodotto di queste botteghe veneziane di “cuoridoro”, ipotesi avallata anche da alcune considerazioni sul commercio del cuoio tra Venezia e l’Oriente.

Il primo statuto pervenutoci dell’arte dei pittori a Venezia, è quello tuttora conservato nell’Archivio di Stato di Venezia, composto il 7 dicembre 1271¹. Esso è il quattordicesimo della serie dei capitolari registrati in un codice della Giustizia Vecchia (l’arte era infatti sottoposta alla Giustizia), ufficio istituito nel 1173 dal doge Sebastiano Ziani per sovrintendere alle arti di vittuaria, con lo scopo di tutelare il consumatore contro le frodi alimentari e che poi venne ad assumere il controllo anche sulle altre corporazioni². Non vi è ancora, a differenza di altre arti (fabbri, fustagnai, calzolai), la divisione in colonnelli aventi una certa autonomia e capi propri nell’ambito della corporazione. Pure, i mestieri esercitati dagli iscritti erano più d’uno e sostanzialmente diversi tra loro, infatti in questo primo capitolare numerosissime volte si trovano prescrizioni o divieti riguardo alla fabbricazione e decorazione di oggetti in cuoio tra i quali anche rotelle, targhe, scudi di legno, ricoperti di cuoio e poi dipinti³. Evidentemente, però, gli artigiani erano ancora troppo pochi perché si sentisse la necessità dei raggruppamenti in colonnelli.

L’arte era governata da un gastaldo che presiedeva anche alla “banca”, cioè il consiglio del gastaldo, costituito dai “compagni”, i quali insieme dovevano stimare il valore commerciale dei

lavori, il che richiedeva una conoscenza specifica di ogni professione esercitata dagli artigiani dell'arte. Nello sviluppo della composizione della "banca" si riflette quindi il delinearsi dei gruppi artigiani nell'interno delle corporazioni⁴.

È probabile che i "cuoridoro" fossero compresi nell'arte fin dalle origini, comunque ne abbiamo le prime memorie nel XV secolo, negli *Atti del Procuratore di San Marco* in cui troviamo nominati alcuni artigiani di "cuoridoro": 1484, *Angelus magister coreorum aureatorum*; 1496, *Marco dai cuori d'oro*; 1540, *Matio de li cuori*; 1560, *Isac dai cuori d'oro*; 1590, *Andrea, Giacomo e Francesco cuori d'ori*; e, nel 1597, persino una donna, *Donna Ortensia fa cuori d'oro*. La loro entrata ufficiale nella scuola, avvenne, però, piuttosto tardi, l'11 settembre 1569, quando fu ammesso alla "banca", dal gastaldo Bartolomeo "indorador", uno dei "cuori d'oro" che chiedevano di far registrare nella "mariegola"⁵ alcune norme che regolassero la loro attività⁶.

In questo stesso anno, infatti, anche per i "cuoridoro" si stabilirono certe regole, quale per esempio il divieto di introdurre merce straniera per la vendita sia nel territorio cittadino che fuori, sotto pena del sequestro della stessa. Questo divieto, però, è contraddetto da norme che di tanto in tanto appaiono nelle varie redazioni del capitulare, che invece accettano sia l'importazione di merce, sia di lavoratori stranieri che potevano esplicitare la loro attività a Venezia iscrivendosi al sodalizio, ma pagando una tassa doppia rispetto a quella dovuta dai cittadini veneziani e, probabilmente, con un "contratto a termine", cioè dovevano trattenersi a Venezia entro e non oltre un certo limite di tempo⁷.

Dal 1500 troviamo in vigore presso i pittori l'obbligo della "prova", un esame che il garzone doveva sostenere per diventare maestro della professione che aveva appreso. Per i "cuoridoro", come sappiamo da un documento più tardo, la "prova" consisteva nel lavorare e "indorare a disegno" quattro pelli di montone⁸.

L'arte dei pittori risulta definitivamente composta solo nel 1574 (quando vennero ammessi alla "banca" anche i miniatori) dai seguenti colonnelli elencati in ordine di importanza: dipintori, miniatori, disegnatori, cuoridoro, "cartoleri", cioè fabbricanti di carte da gioco, doratori. La composizione della corporazione è ben rappresentata da una incisione del 1588, che si può considerare il "manifesto" dell'arte, e che è conservata all'Archivio di Stato di Venezia, in cui appare al centro San Luca, protettore dei pittori poiché, secondo una tradizione, sarebbe stato pittore egli stesso, e tutt'intorno i colonnelli rappresentati dai loro strumenti di lavoro⁹.

Di questi artigiani è rimasto il ricordo in città nel *ponte del barcarol o del cuoridoro* e nella *calle del cuoridoro* presso San Fantin, dove probabilmente erano concentrate diverse loro botteghe. Tassini riporta la notizia che esistevano nel 1713, presso il *sottoportego dei cuoridoro*, ora di proprietà privata, la casa e la bottega da "cuoridoro" del nobiluomo Toderini che le aveva affittate all'artigiano Antonio Rossi¹⁰. La sede dell'arte, invece, era in tutt'altra zona, precisamente in Strada Nuova vicino alla chiesa di Santa Sofia ai numeri civici 4186-4190, e anche dopo la separazione dei pittori dall'arte, avvenuta nel 1682, le altre professioni continuarono ad avere questo stabile come sede. Unica testimonianza della sua antica funzione sono due bassorilievi su pilastri laterali in pietra d'Istria rappresentanti San Luca in atto di dipingere, affiancato dal simbolico buo.

Nel secolo XVI il traffico di "cuoridoro" rendeva a Venezia circa centomila ducati all'anno, e oltre settanta erano le botteghe di quest'industria. In seguito i cuoi da tappezzeria passarono lentamente di moda, sostituiti dagli arazzi, dalle tappezzerie in stoffa e in carta. Marachio, nel 1794, ne lamenta la decadenza che stava inesorabilmente avanzando proprio nel suo secolo, ma i "cuoridoro" non vollero cedere e si rifiutarono di passare a un altro colonnello come, per statuto, avrebbero potuto fare per evitare la disoccupazione¹¹. Grevenbroch riporta la notizia che nel 1760 le botteghe dei "cuoridoro" erano solamente sette, e che fornivano lavoro a cinquanta uomini¹². Che l'arte fosse comunque ancora vitale alla fine del settecento è testimoniato da una richiesta da parte della Spagna a Venezia, nel 1790, di mille pelli dorate, che vennero eccellentemente eseguite tanto che un frammento di questa monumentale opera fu riposto nella scuola dell'arte, dove venivano depositati e conservati i saggi dei migliori lavori di ogni professione¹³. Purtroppo questo saggio è andato perduto, molto probabilmente dopo il 1806, quando la legislazione napoleonica, ostile al sistema corporativo, abolì, insieme a quelle religiose, le corporazioni d'arti e mestieri. Ancora nel XIX secolo l'arte era a Venezia sporadicamente praticata da qualche

nostalgico artigiano come un certo signor Domenico Rouechi che, come si augura Sagredo, "potrà forse far rivivere i cuoi dorati"¹⁴.

Le migliori pelli per la fabbricazione di "cuoridoro" erano i cosiddetti *marocchini* e i *cordovani*. I marocchini erano pelli di capra, conciate con sommacco¹⁵; i cordovani erano ugualmente pelli di capra ma che si distinguevano dai marocchini per il fatto di essere conciate con la scorza di quercia anziché con la galla¹⁶. In Spagna la lavorazione delle pelli, specialmente di quelle fini, fu un'arte fiorente: essa aveva avuto un importante sviluppo nel nord-Africa, dove i nomi di alcune città avevano dato la denominazione al cuoio che vi si produceva, come marocchino, saffiano, gadamesino e altri; quando una parte della Spagna fu sotto il dominio arabo, la città di Cordova dal 711 fu capitale del califfato, e in essa la lavorazione delle pelli ebbe un'enorme diffusione, tanto che il cuoio che vi si preparava venne detto "cordovano", termine che si diffuse poi ovunque per indicare quella determinata specie di pelle¹⁷. I cuoi dorati, infatti, vengono spesso chiamati ancora oggi "cordovani", o "cuoi di Cordova", anche nel caso in cui la produzione non sia spagnola. È probabile che gli stessi artigiani arabi, che già eccellevano nel lavoro delle pelli leggere nelle città spagnole, continuassero il medesimo lavoro trasferendosi nel nord-Africa e in Europa dopo essere stati cacciati dalla Spagna, e alcuni di essi, specializzati nella fabbricazione di cuoi dorati e argentati, venissero anche in Italia dove proprio da allora cominciò a fiorire quest'arte che divenne in seguito famosa. In Spagna a poco a poco scomparve la preparazione di queste pelli che avevano avuto un tempo tanta meritata fama.

La diffusione dell'arte della lavorazione dei cuoi dorati fu favorita anche dalle importazioni di pelli da diverse regioni sia orientali che occidentali. I genovesi, ad esempio, nella seconda metà del XV secolo, importavano cuoio e oro dalla Spagna, dove tali merci arrivavano per mezzo delle carovane dal Marocco, dal Sudan e successivamente, per via mare, anche dalla Guinea¹⁸. I genovesi erano, poi, impegnati come mercanti o banchieri a Siviglia, Cordova, Granada, ma anche a Chio e a Pera.

L'importazione di cuoi conciatati e non conciatati da parte di Venezia dalle regioni orientali era una delle principali spese della Repubblica. Dalla Persia, ad esempio, Venezia importava, nel XVI e XVII secolo, oltre a stoffe, sete, rasi con ricami tessuti d'oro, tappeti, lavori con intarsi all'agemina, anche cordovani rossi e gialli e altre pelli in genere¹⁹. Ma un documento costituito dalla lettera del mercante veneziano Martino Merlini del 21 marzo 1509, mi sembra particolarmente significativo per dimostrare come i rapporti commerciali del cuoio avvenissero non solo con la Turchia e la Persia, ma anche con altre regioni mediorientali. In questa lettera, spedita da Venezia al fratello Giambattista che si trovava a Beirut, Martino Merlini descrive come trattare i cuoi per farli conservare durante il viaggio fino a Venezia: i cuoi devono essere cosparsi di sale, piegati, e mantenuti così per 15 o 20 giorni prima della partenza, al termine dei quali, scrollato via il sale, i cuoi vanno lasciati asciugare, dopo di che sono pronti per essere spediti²⁰.

Il cordovano aveva il vantaggio di essere una pelle adatta alla doratura, e di avere una convenienza economica. Il cordovano di Costantinopoli è attestato per la prima volta in Italia alla fine del quattrocento da documenti in cui si parla di "pelle de corduana de Costantinopoli", e di "pelle de corduani vermiglie turchesche"²¹, e fu largamente impiegato anche per le legature di libri soprattutto a Napoli. Il ricorso al cordovano di Costantinopoli, che costava più del cordovano comune, veniva evidentemente determinato dai suoi pregi intrinseci, cui non è estranea l'accuratezza o l'arte più perfetta dei conciatori costantinopolitani. Non dobbiamo dimenticare che a Costantinopoli veniva importato cuoio da varie parti, e cordovano in particolare, per essere poi esportato, evidentemente conciato, in Occidente. È possibile individuare due vie nella sua diffusione: una, in connessione col cosiddetto cuoio di Cordova, conduce dalla Spagna a Napoli, per lo scalo di uno dei porti delle Baleari; l'altra, in connessione col cuoio d'oriente, porta da Costantinopoli a Venezia. Una volta lavorato, il prodotto finito da Venezia ritornava, poi, a Costantinopoli. È del 1569 la notizia che un ordine di "cuoridoro" è partito via nave da Venezia e felicemente arrivato a Costantinopoli, dove Ibrahim Bāy, autore della richiesta, era rimasto così soddisfatto della bellezza dei "cuoridoro" veneziani, da ordinarne un'altra partita. Marcantonio Barbaro scrive da Pera il 24 giugno 1569 al doge Pietro Loredan riguardo a questi cuoi, e il 9 luglio dello stesso anno il bailo veneziano riferisce al doge che Ibrahim Bāy aspetta con estremo desiderio il carico di "cuoridoro" che doveva partire da Venezia, tempo permettendo, il settembre successivo²².

Ora passiamo alle notizie sulla tecnica di fabbricazione dei cuoi dorati da tappezzeria.

La descrizione più antica pervenutaci è quella che Leonardo Fioravanti espone nel *Dello specchio di scientia universale*, stampato a Venezia nel 1572, seguita poi da quella di Tommaso Garzoni che descrive questo tipo di lavorazione ne *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili et ignobili*, stampato anch'esso a Venezia, nel 1585. Entrambi riportano il fatto che quest'arte, di lontana origine orientale, è stata importata in Italia dalla Spagna dove essa fiorì e si sviluppò nel medioevo. L'unico artigiano, a detta di entrambi gli studiosi, in grado di seguire in tutte le sue fasi di preparazione una pelle argentata e dorata, sarebbe un certo Maestro Pietro Paolo Maiorano, napoletano, che definiscono "uomo ingegnossissimo" e molto conosciuto proprio per la sua maestria in questa arte. Non bisogna dimenticare, infatti, che Napoli era un altro importante centro di produzione di "cuoridoro".

Dopo aver dato una descrizione sommaria della concia della pelle, che a Venezia veniva fatta dagli "scorzeri" che avevano i loro laboratori alla Giudecca, i due studiosi passano alla descrizione della tecnica vera e propria del cuoio dorato, che si compone di queste fasi successive: si cosparge la pelle di colla d'amido, di cui Leonardo Fioravanti dà la ricetta nel *Compendio de' secreti rationali* del 1562, specificando che questa colla è ottima per i "cuoridoro" poiché è morbida e quindi facilmente lavorabile²³; si attacca quindi la foglia d'argento e con un brunitore fatto di *lapis ematit*, si brunisce tanto che l'argento diventi lustro, poi si mette la pelle sopra uno stampo in legno imbevuto di inchiostro nero²⁴ per segnare il contorno del disegno che si vuole ottenere. Fatto asciugare l'inchiostro, si applica sulla pelle una vernice dorata di cui entrambi gli studiosi forniscono la ricetta²⁵.

Volendo far risultare la pelle sia d'oro che d'argento, si risparmia la vernice dorata scoprendo il fondo inargentato. Un esempio di questo tipo di cuoi d'oro lo troviamo in un quadro di Francesco Guardi, *Il ridotto*, del 1754 circa, attualmente conservato nel Museo di Ca' Rezzonico a Venezia. Un altro esempio, più elaborato per la presenza di zone dipinte con una tinta scura, è costituito da un frammento trovato nei depositi del Museo Correr. Mi riservo di dire qualcosa di più su questo frammento e sugli altri bellissimi pannelli di cuoio dorato del Museo Correr, tutti inediti, allorché potrò compiere l'esame più approfondito che mi propongo di fare a breve scadenza.

Il procedimento dell'argentare una superficie e poi stendervi sopra una mano di vernice dorata è detto "a mecca". Questo tipo di doratura, meno costoso di quello a foglia d'oro, è molto antico; se ne fece largo uso nell'arte bizantina, e in Italia è documentato a partire dal Medioevo. A Venezia fu largamente impiegato nel XVII e soprattutto XVIII secolo, in particolare per velare le superfici lignee dei mobili, delle statue, delle cornici. È probabile che dalla Cina, paese dal quale sembra abbia origine, il procedimento sia stato trasmesso a Venezia tramite il mondo islamico. Giovanventura Rosetti, nel *Plictho de larte de tentori...*, del 1540, dice chiaramente che l'arte di conciare, dorare e tingere cuoi arriva a Venezia dalla Siria, Damasco in particolare, e dalla Turchia²⁶. Questo procedimento "a mecca" è quello più comune per i cuoi da tappezzeria.

Il cuoio da tappezzeria, che si potrebbe definire classico e maggiormente in voga soprattutto nei secoli XVI e XVII, è quello che presenta i disegni a rilievo dorati su fondo rosso. Ne abbiamo esempi tra quelli già citati conservati nei depositi del Museo Correr molto probabilmente del XVI secolo, e nel Palazzo Ducale, di datazione più tarda, probabilmente XVII secolo, montati nella sala detta della "magistratura alle leggi".

Questi cuoi hanno la foglia d'argento, la leggera vernice dorata che appare nei disegni, che qui non sono a rilievo, e una vernice rossa trasparente che è resa brillante dalla doratura sottostante. Inoltre, altra decorazione tipica di questi cuoi, usata anche per le legature di libri, è costituita da quei piccoli ornamenti ottenuti con bulini tramite impressione a secco: occhio di gallo, spina di pesce, quadratini, ecc. Le pelli venivano solitamente cucite insieme e attaccate alle pareti con dei chiodi alla sommità, cioè vicino al soffitto, e ai lati, negli angoli tra una parete e l'altra.

Altro esempio di questo tipo di cuoi, con decorazione floreale e uccelli, si trova nel Museo di Villa Pignatelli a Napoli, e costituisce un'intera partita di cuoi dorati che rivestono completamente la biblioteca della villa, un tempo *fumoir* della principessa Rosina Pignatelli. Questi cuoi sono stati ordinati quando la villa passò, per acquisto, alla famiglia principesca degli Aragona Pignatelli Cortes alla fine dell'Ottocento. È probabile, vista l'origine dei principi, che i cuoi siano

di fabbricazione spagnola, effettivamente cuoi di Cordova, anche se non è da scartare l'ipotesi che provengano da una delle ultime botteghe di cuoi dorati di Napoli.

Al Museo Civico Medievale di Bologna troviamo dei cuoi da tappezzeria che presentano una decorazione di influenza islamica. Si tratta di due frammenti, piuttosto grandi, di uno stesso paramento: uno misura 7,70 metri per 3,06, e l'altro (Fig. 1) 1,56 metri per 2,83. Queste due bazzane provengono dalla cappella Bargellini a Sant'Agata Bolognese, e sono state restaurate nel 1984. Altri centri di produzione di cuoi dorati erano, infatti, Modena, Ferrara e Bologna, e si trova memoria di lavori eseguiti per gli Estensi già nel XV secolo: barde, alcune delle quali dipinte da Cosmé Tura nel 1465, rotelle, guaine dipinte e decorate a fiori e ad arabeschi. Del XVI secolo abbiamo notizia di diversi lavori commissionati da Ercole II il quale, nel 1553, inviò in Francia Antonio Zerbinati suo familiare, latore di preziosi doni al re Enrico II tra cui una tappezzeria di "cuoridoro". Antonio Zerbinati racconterà, in un dispaccio del 10 settembre di quell'anno, lo stupore e la meraviglia della favorita di Enrico II, Diana di Poitiers, duchessa di Valentinois, di fronte allo splendore della partita di "cuoridoro" che vennero montati nella sua camera da letto²⁷.

Questo amore per i cuoi dorati fu condiviso anche da Alfonso I e da suo figlio Alfonso II, duca di Ferrara, che nel 1597 ne ordinò una partita anche a Venezia²⁸.

Ritornando alla nostra bazzana, vediamo che la decorazione corre verticalmente costituita da una spina di pesce piuttosto grande, si potrebbe dire "a fiamma", di colore verde, rosso, grigio-azzurro, e oro, in parte caduto, alternata a delle colonnine dorate con un disegno geometrico ripetuto e dei fiori a stella. Il fondo è trattato a foglia d'argento, il rosso e il verde sono delle vernici trasparenti, mentre il grigio-azzurro è una tinta opaca. È questo un tipo di decorazione molto vicino a quello utilizzato in tessuti *Ikat* dell'Asia Centrale²⁹ e che è stato acquisito dal mondo turco-ottomano³⁰. Sempre nel Museo Civico Medievale di Bologna è conservata una stoffa di seta, di fabbricazione italiana, che presenta questo stesso motivo verticale, e che ha, tra l'altro, una vicinanza molto stretta con le bazzane anche per il cromatismo, poiché pur mancando il colore grigio-azzurro, c'è, però, la stessa alternanza di rosso-bianco - verde-bianco-rosso³¹. Ritornando al nostro frammento di bazzana, a spezzare tutta la sequenza verticale, corre una fascia orizzontale piuttosto ampia che porta una decorazione completamente diversa, floreale, che contrasta con la geometricità e il rigore ripetitivo dell'altra decorazione verticale. Questa fascia presenta un nastro serpentiforme in cui si alternano un piccolo fiore e una foglia bucata tonda, e una serie di grandi foglie che si potrebbero definire una derivazione dal *berk-i-itri* ottomano³².

Si confronti questa decorazione con quella di una stoffa di seta, chiaramente turco-ottomana, e databile in pieno XVI secolo (Fig. 2)³³. Anche solo ad uno sguardo generale salta subito all'occhio il comune significato del disegno complessivo, somiglianza che viene confermata da un'indagine dei particolari. Si notino, infatti, in entrambe le decorazioni, il nastro serpentiforme, cardine su cui si sviluppa l'intera decorazione, costituito da due sottili bande esterne che racchiudono un minuto disegno interno; l'alternanza di fiori e foglie disposti simmetricamente sopra e sotto il nastro serpentiforme; i piccoli rametti che nella bazzana sono spezzati, mentre nella stoffa possono terminare con una grande foglia simile a quella che ricorre nella bazzana; i piccoli fiori che in entrambi gli oggetti ricorrono all'interno del nastro serpentiforme stesso.

In base, quindi, ai due tipi di decorazione visti nella bazzana, ed anche in base ai materiali usati, direi che questa tappezzeria è databile, con un buon margine di sicurezza, intorno alla metà del XVI secolo.

Eccezionale documento di prodotti uscito dalle botteghe veneziane di "cuoridoro" è un gruppo di rotelle, broccieri, turcassi, che si conserva nel Palazzo Ducale di Venezia, databile nella seconda metà del XVI secolo³⁴. Questo gruppo, di cui ho potuto esaminare ogni pezzo e per il quale è stato deciso, dopo la prima pulitura, un intervento di restauro più approfondito, comprende 23 pezzi tra rotelle e broccieri. Inoltre, eseguiti con la stessa tecnica e con decorazione simile, troviamo, sempre nel Palazzo Ducale, 15 turcassi. Questi oggetti devono la loro eccezionalità non solo al fatto che costituiscono il gruppo più ampio esistente di scudi su cui si trova applicata la tecnica dei cuoi dorati, alla preziosità dei materiali usati, all'accuratezza del trattamento e all'estrema raffinatezza nella composizione del disegno, ma anche, e soprattutto, alla estrema somi-

gianza con i moduli decorativi islamici, sia nella composizione del disegno, che nei minimi particolari di cui la decorazione è costituita.

Le rotelle hanno un'anima di legno a doghe, cioè a listelle sottili che passano sia orizzontalmente che verticalmente sormontandosi. La sottile pelle di cuoio è poi attaccata all'anima di legno tramite un robusto strato di colla. I brocchieri, invece, non hanno un'anima di legno, ma un'imbottitura piuttosto consistente di cartapesta, su cui è incollato un doppio strato di pelle, più grossolano il primo, più fine e sottile quello di superficie. Tutt'attorno al perimetro dei brocchieri gira un filo di ferro del diametro di 3 mm circa. La maggior parte di questi oggetti ha la decorazione in rilievo, ma ce ne sono due la cui pelle è liscia, e la decorazione è solo disegnata e dipinta. Inoltre, quasi tutti hanno la divisione del campo in sei triangoli, perché la pelle, dopo essere stata lavorata per ottenere il rilievo, si potesse stendere e modellare con più facilità. Nei brocchieri il bordo è costituito da un'unica fascia applicata sopra la pelle del campo, che gira attorno e che riveste sia la parte anteriore che il retro, tranne uno che, come vedremo, è composto di un'unica pelle anche per il bordo. Altra particolarità è che quasi tutti hanno il medaglione centrale e quelli laterali applicati sopra il cuoio di fondo.

Sulla pelle vi è poi un leggero strato di colla, sul quale è attaccata la foglia d'argento o la foglia d'oro zecchino. In questi oggetti, infatti, a differenza dei cuoi da tappezzeria, non sempre alla foglia d'argento si sovrappone la vernice dorata, anzi, questo avviene per uno solo di questi pezzi (Fig. 13), poiché nel caso in cui si è voluto dare un effetto dorato, si è impiegata direttamente la foglia d'oro zecchino. Essa viene coperta, poi, in alcuni casi da vernici colorate, di preferenza rosse, che danno brillantezza all'oro o all'argento sottostante. A volte queste vernici sono impiegate per decorare l'oggetto insieme a delle tinte cosiddette piatte, cioè opache, che, quindi, non lasciano trasparire la doratura sottostante. In questi casi, per comodità di lavoro, la foglia d'argento o d'oro è comunque stesa su tutta la superficie dell'oggetto. Ci sono quattro rotelle, però, che hanno la superficie completamente coperta da una tinta opaca, e sotto le quali non è presente, ovviamente, la foglia d'argento né quella d'oro. I medaglioni, però, sono comunque trattati a foglia d'oro zecchino e applicati sopra.

Il disegno in rilievo è ripassato con tinte colorate, che nella maggior parte dei casi sono cadute, lasciando ampie zone scoperte, e con oro liquido, in particolare per i contorni e le lumeggiature, eseguiti a mano libera.

Tutti hanno un leggero strato di vernice, che copre l'intera superficie, anche questa in gran parte caduta, che serviva di protezione dei colori sottostanti. Una rotella in particolare ha uno strato di vernice troppo pesante, frutto di un vecchio restauro; potrebbe trattarsi di sandracca, che provoca una visibile screpolatura e una brillantezza esagerata.

La vernice impiegata originariamente non era sandracca, di cui si farà largo uso più tardi, nel Settecento, ma una vernice ad olio, più elastica e più leggera. La sandracca, infatti, pur essendo già conosciuta nel Cinquecento, non era tuttavia usata. Fioravanti, infatti, nel *Compendio* già citato, ne dà la ricetta sottolineando il fatto che è una vernice difficilissima da ottenere tanto che sono rari gli artigiani che ne conoscono la composizione e la maniera giusta di prepararla³⁵. Nel restauro attualmente in corso si useranno delle vernici che nella resa assomiglino di più a quelle originarie.

Una rotella presenta al centro, al posto del rosone, il leone di S. Marco racchiuso in mandorla, ed è l'unico pezzo con le insegne del Consiglio dei Dieci. Ce ne sono, poi, sette che hanno le iniziali e lo stemma di famiglie patrizie veneziane.

Sei rotelle, tra cui un rotellino da pugno, presentano lo stemma d'oro con losanghe nere in diagonale, e le iniziali A F. Lo stemma appartiene alla nobile famiglia veneziana Foscari, e le iniziali dovrebbero corrispondere ad Antonio Foscari, noto personaggio della casata, vissuto tra il 1570 e il 1622.

Rotelle di questo tipo, di legno rivestito di cuoio decorato a vernici colorate e disegni di tipo orientale-islamico, ce ne sono sparse in vari musei e collezioni del mondo; darò qui l'elenco di alcune tra le più importanti: due rotelle conservate al Museo Stibbert di Firenze e pubblicate nel catalogo del museo stesso³⁶. Hanno uno stemma nobiliare nel centro dello scudo, di cui uno a scartocci e a fasce rosse verticali in campo bianco, corrispondente alla nobile famiglia Grimani di Venezia. Lo stemma dell'altra rotella purtroppo non è leggibile.

Una rotella conservata al Museo Poldi Pezzoli di Milano, che ha anch'essa uno stemma a scartocci con campo a losanghe rosse e bianche, della famiglia patrizia Salamon di Venezia, anche questa pubblicata nel nuovo catalogo dell'armeria del museo³⁷.

Una rotella conservata a Palazzo Venezia a Roma, che apparteneva alla collezione Odescalchi, che presenta al centro uno scudo a scartocci senza stemma³⁸.

Due rotelle al Victoria and Albert Museum ed una alla Torre di Londra che, a quanto mi risulta, non sono state ancora oggetto di pubblicazione³⁹.

Un altro gruppo di rotelle si trova tra il Deutsches Ledermuseum di Offenbach am Main e il Museo Carolino-Augustum di Salisburgo, ordinato a Venezia dal vescovo di Salisburgo, Wolf Dietrich von Raitenau⁴⁰. È quindi certo che la data di fabbricazione di quegli scudi sia tra il 1587 e il 1611, periodo in cui Wolf Dietrich von Raitenau detenne la carica vescovile. Questo è un punto di riferimento certo per una proposta di datazione di tutto il gruppo di oggetti, visto che quelli di Salisburgo sono gemelli degli scudi di Venezia, Firenze, Roma, Milano, Londra, sia nella tecnica usata che nel tipo di decorazione.

Ritornando alle rotelle di Palazzo Ducale, quelle che presentano le iniziali A F furono certamente ordinate dalla famiglia Foscari e usate, molto probabilmente, per esposizione quale simbolo della casata, come pure tutte le altre che presentano lo stemma di una nobile famiglia veneziana.

A mio avviso questi oggetti sparsi nei vari musei sono tutti databili nella seconda metà del XVI secolo; le somiglianze del trattamento tecnico e decorativo ci indicano, poi, una provenienza comune dalle fabbriche veneziane di "cuoridoro". Sicuramente la loro somiglianza con oggetti islamici soprattutto nei particolari "grafici", è tale che si potrebbe mettere in dubbio la paternità veneziana per proporre una orientale, turca in particolare, ad un primo sguardo più verosimile. Ma oltre a tutto quello finora esposto riguardo alle botteghe e alla tecnica dei "cuoridoro" e al commercio veneziano del cuoio, ci sono altre considerazioni che depongono a favore di una produzione realmente veneziana di questi oggetti. Una di queste considerazioni, che mi sembra importante, è che la forma delle rotelle non è islamica, ma tipicamente occidentale. Mentre i brocchieri tondi, leggermente conici con l'applicazione al centro dell'umbone, sono tipici nel mondo orientale, ma si ritrovano anche in occidente, le rotelle, ovali e convesse, si ritrovano esclusivamente nel mondo occidentale. I numerosi esempi in miniature turche e persiane del periodo presentano solo scudi che hanno la forma del brocciato, e la documentazione di oggetti nei musei orientali ed occidentali ci presenta solo questa forma per lo scudo islamico.

Inoltre, allo stato attuale delle indagini, non si conosce alcun oggetto di cuoio lavorato e dipinto, turco o persiano, su cui sia applicata la tecnica dei "cuoridoro" così come la vediamo usata a Venezia.

Per l'esame delle decorazioni utilizzate nelle rotelle e brocchieri, farò riferimento ai pezzi pubblicati nel presente lavoro, che considero i più significativi e che meglio rappresentano tutto il gruppo di Palazzo Ducale.

La prima rotella (Fig. 3) ha il fondo dipinto con una tinta piatta, cioè opaca: sotto la tinta scura, infatti, non c'è foglia d'argento. Questa rotella è significativa per l'impianto tipico a rosone centrale a dodici punte, sei medaglioni disposti a raggiera intorno al rosone, alternativamente tre grandi e tre piccoli. Il campo è coperto da tralci ad arabesco con le tipiche foglie, il fiore bucato, i piccoli fiori a cinque petali. È da notare la ripetizione del motivo decorativo composto da sei mezzi medaglioni, che si interrompono ai margini. Il parallelo con i tappeti persiani a medaglioni dello stesso periodo è evidente: basti pensare alla parte centrale del famoso tappeto di lana da Ardabil, del XVI secolo, conservato nel Victoria and Albert Museum di Londra⁴¹.

Un'altra rotella (Fig. 4) appartiene al gruppo di sei che presenta lo stemma d'oro con una fascia diagonale a losanghe nere e le iniziali A F. Il fondo è coperto da una tinta piatta che in origine doveva essere blu, con dei puntini d'oro raggruppati tre a tre. Quest'ultima è una decorazione tipicamente islamica, presente anche in miniature mamelucche del XIV secolo, per rappresentare le stelle nel cielo. Nel *Kitāb Manāfi' al-Hayawān*, conservato nella Biblioteca Reale di S. Lorenzo dell'Escorial, si trovano diverse miniature che presentano questi puntini raggruppati tre a tre negli spicchi di cielo posti alla sommità del dipinto, spesso insieme al quarto di luna⁴². Oltre a questa rotella, ve ne sono altre cinque (quindi sei in tutto), che presentano il campo decorato con i puntini d'oro raggruppati tre a tre; ve ne sono altre due inoltre, che presentano ugual-

mente i puntini d'oro, ma in ordine sparso sul campo. Anche questo è un motivo noto sia nelle miniature che nelle legature di libri. Sempre nella Biblioteca Reale di S. Lorenzo dell'Escorial è conservata una legatura di cuoio dorato, di origine persiana, o forse una imitazione, che presenta una decorazione consueta per le legature del periodo: un medaglione dorato al centro, con i tipici disegni all'interno, decorazioni agli angoli, e l'intero campo disseminato di puntini d'oro. Questa legatura serviva, fino al 1951, data della sua scoperta da parte di Giuseppe Fiocco, come contenitore di un piccolo pannello di Tiziano che rappresenta una crocefissione, datato 1563⁴³.

Ritornando alla rotella (Fig. 4) notiamo che qui, a differenza della precedente, i medaglioni del campo non sono a goccia, ma a fiore del tipo "peonia". Inoltre qui, come in tutte, i medaglioni sono costituiti da un pezzo di cuoio applicato sopra allo strato di fondo (Fig. 5A). Ma quello che più interessa notare è l'estrema vicinanza ai moduli orientali. Si veda, infatti, l'accuratezza con la quale ogni particolare è composto. Anche il disegno interno del medaglione centrale è comune ai tappeti persiani a medaglioni, ma nell'insieme ha un effetto che non è solo islamico: può ricordare, infatti, la decorazione della rosa intagliata in legno sui liuti italiani dell'epoca (Fig. 5B).

Un'altra ancora (Fig. 6) è molto interessante, perché oltre all'intreccio ad arabesco del campo, al solito medaglione centrale a dodici punte, presenta un altro elemento largamente impiegato nel mondo islamico, il "nastro a nuvola". Qui (Fig. 7) questa decorazione è usata in un modo molto simile a quella che si trova in tappeti turchi e persiani dell'epoca: mi riferisco in particolare alla fascia di contorno di un tappeto di lana da Ushak, conservato al Victoria and Albert Museum di Londra⁴⁴. Questa rotella ha il fondo coperto da una vernice rossa che rende brillante la foglia d'argento sottostante.

In un brocchiere (Fig. 8) lo stesso elemento del "nastro a nuvola" è usato in maniera totalmente differente, tanto da assumere tutt'altro significato. L'effetto complessivo dato da questo oggetto, e da una rotella con decorazione pressoché identica, è di un'opera di squisito gusto veneziano, che utilizza, trasformandoli, elementi decorativi islamici.

Il disegno, molto complesso, è a fasce di diverso colore: abbiamo la presenza della vernice verde di campo, che appare così scura per effetto dell'ossidazione a cui vanno soggetti soprattutto i verdi; la vernice rossa; una sorta di rosa carico e di arancione che, invece, sono tinte piatte. Questo pezzo è uno dei sette particolarmente preziosi perché hanno il fondo trattato a foglia d'oro zecchino. Come si può notare, l'umbone d'acciaio è saltato, e purtroppo nessuno dei brocchieri l'ha conservato.

Un'altra interessante evoluzione del "nastro a nuvola" la troviamo in una rotella (Fig. 9) dove la fascia esterna presenta una decorazione che ne è un chiaro derivato, ma si potrebbe dire sintetizzato e usato con un significato completamente diverso, con una funzione meramente decorativa e di contorno (Fig. 10A). Questa rotella, che è l'unica pubblicata di questo gruppo di Palazzo Ducale⁴⁵, presenta un medaglione centrale a dodici punte che racchiude il leone di S. Marco. Sotto, le iniziali A C. Poiché in questo caso manca lo stemma che avrebbe costituito un riferimento sicuro, è difficile stabilire a quale nobile casata appartenesse questo scudo. Potrebbe essere della famiglia Contarini, o Cornaro. È anche probabile che la presenza delle armi di Venezia, cioè il leone alato, indichi che questo oggetto è stato creato per un doge. Spero che una ricerca d'archivio possa far luce su questo problema. Questa rotella è formata da un'unica pelle di cuoio, il campo è liscio, il disegno dei medaglioni è in rilievo (Fig. 10B).

È interessante notare come questi medaglioni siano simili nella forma e nella decorazione interna a quelli di una stoffa in seta, certamente turca, del XVI secolo, conservata nel museo del Bargello di Firenze (Fig. 11). Ma i medaglioni dei turcassi di Palazzo Ducale hanno una somiglianza ancora più stretta con questa stoffa poiché i disegni interni sono quasi identici. Tra l'altro la decorazione dei turcassi ricorda molto, nella disposizione a medaglione centrale con il leone, e due piccoli sopra e sotto, le legature veneziane dello stesso periodo, come ad esempio quella conservata alla Newberry Library di Chicago, risalente al periodo del Doge Alvise I Mocenigo, 1570-1577.

Altro tipo di decorazione che troviamo in questo gruppo è quella che, pur utilizzando gli stessi elementi che abbiamo visto nelle altre rotelle, ottiene un effetto completamente diverso tramite l'utilizzazione di campi di colore contrastante, che creano un ulteriore motivo decorativo.

Ne abbiamo due: una ha il campo scuro, con tre foglie rosse che si dipartono dal medaglione centrale, e che vengono riproposte ai margini, e l'altra (Fig. 12) simile alla precedente, ma che presenta un'inversione di colori, campo rosso e foglie nere. In più, su tutto il campo sono disseminati puntini d'oro. La fusione dei due gusti, islamico e veneziano, dà un effetto finale estremamente raffinato.

Infine vorrei discutere un brocchiere (Fig. 13) che rappresenta uno dei pezzi migliori di questa serie per la raffinatissima decorazione, che qui non è in rilievo, ma solo dipinta, con tutti i contorni e le lueggature eseguite a mano libera; ad un attento esame, infatti, si notano minime differenze che sfuggono ad una visione d'insieme. Questo pezzo è l'unico di questo gruppo che ha il fondo trattato "a mecca", procedimento consueto per i cuoi da tappezzeria, cioè con la foglia d'argento coperta dalla vernice dorata su tutto il campo; i medaglioni, però, sono d'oro zecchino. In questo caso la tinta azzurra di base è opaca, e quindi la doratura sottostante traspare unicamente attraverso la vernice rossa delle mezze palmette e dei rami degli arabeschi.

La sbavatura della mecca è visibile nel punto di confine tra il campo e la parte che doveva essere coperta dall'umbone. Questo brocchiere è a pelle unica, anche per il bordo, e presenta una decorazione molto interessante che in parte si può affiancare ai metalli veneto-islamici, e in parte alle ceramiche turche ottomane, per esempio nelle mezze palmette rosse che ricordano quelle rosso pomodoro delle ceramiche di Iznik⁴⁶. Il medaglione (Fig. 14A), invece, ha una forma identica a un motivo ricorrente nel piatto di Mahmud al-Kurdi conservato al Victoria and Albert Museum di Londra⁴⁷, e anche in una bruciapfumi sferico, pure classificato come veneto-islamico, che si trova al Museo Civico Medievale di Bologna⁴⁸. Vorrei far notare, poi, il medaglione piccolo, che ha una forma triangolare, simile a quella che abbiamo già visto nella rotella del Consiglio dei Dieci, sui contorni del quale sono intrecciate le mezze palmette, e che si può paragonare ai piccoli medaglioni che nei tappeti sono posti sopra la decorazione a cartiglio, ricorrenti anche nelle legature⁴⁹.

Come più volte ripetuto, oltre alla somiglianza nell'impianto generale del disegno, quello che colpisce in questo gruppo di oggetti è l'identità dei dettagli nel disegno stesso con i dettagli dei disegni islamici dei tappeti, dei metalli, delle ceramiche. I piccoli petali all'interno del fiore "peonia", le piccole decorazioni all'interno dei medaglioni, i piccoli fiori che si snodano lungo due linee sinuose che si intrecciano, come nella fascia esterna di questo brocchiere (Fig. 14B); motivo, quest'ultimo, così comune nell'arte islamica soprattutto per gli oggetti in ceramica, e che ritroviamo anche in un frammento di pittura murale che si trova nella moschea di Mehmet Sokollu Pasha a Istanbul, proprio dello stesso periodo degli oggetti che stiamo trattando, cioè la seconda metà del XVI secolo⁵⁰.

Concludendo, queste rotelle e brocchieri costituiscono un insieme veramente importante di oggetti per cui mi piacerebbe coniare la definizione di "cuoridoro veneziano-islamici"; sarebbe opportuno raccogliere e mettere in relazione tra loro in un unico *corpus* tutti quelli sparsi nei vari musei, da Offenbach am Main, a Londra, a Salisburgo, a Milano, a Venezia, a Firenze, a Roma, approfondendo i vari aspetti tecnici, decorativi, storici.

Le ricerche dovranno rivolgersi anche ai "cuoridoro" da tappezzeria, perché si possano analizzare nei vari aspetti quelli che presentano, come la bazzana di Bologna, degli elementi islamici. Attualmente la bazzana è l'unico esempio di questo tipo che ho potuto individuare, tuttavia i documenti spesso parlano di tappezzerie di cuoio decorate "a la grottesca, a fiorami, a rabeschi, all'orientale", ed è quindi molto probabile che ne esistano altri esemplari nei musei o in collezioni private.

L'importanza dello studio di questi oggetti, quindi, pur essendo l'indagine in una fase iniziale, è chiaramente della stessa importanza di quella, ormai da anni riconosciuta, delle contemporanee legature e dei lavori in metallo.

Note

1. Pubblicato da G. Monticolo, *Il capitulare dell'arte dei pittori a Venezia composto nel dicembre 1271 e le sue aggiunte (1271-1311)*, Venezia, 1891.
2. G. Monticolo, "L'ufficio della Giustizia Vecchia a Venezia dalle origini al 1330", *Miscellanea pubblicata dalla R. Deputazione veneta di Storia Patria* XII, IV serie, Venezia, 1892, pp. 5-6.
3. Monticolo (vedi nota 1), pp. 14-15, 17, 30, 33.
4. E. Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze, 1975, p. 40.
5. Mariegola, maregola o anche matricola, sono termini che designano sia l'elenco degli iscritti all'arte che lo statuto delle associazioni.
6. Archivio di Stato di Venezia, *Arti*, b. 103, "Mariegola", cc. 56v-57v; Biblioteca del Museo Correr, ms. IV, n. 163, c.44v.
7. Favaro (vedi nota 4), p. 26.
8. Archivio di Stato di Venezia, *Arti*, b. 103, "Atti della scuola dei Pittori...".
9. Archivio di Stato di Venezia, *Arti*, b. 97, processo B. L'autore di questa incisione è Giovanni Tomini, come si può leggere in fondo al manifesto stesso. Vi è poi, conservata nel Museo Correr di Venezia, l'insegna dell'arte dei pittori, eseguita nel 1728, e che dà, con la stessa disposizione, la medesima rappresentazione dell'incisione. Il dipinto, il cui numero d'inventario è *cl. I, 2134*, è ad olio su tela, ed è stato attribuito ai modi di Antonio Balestra.
10. G. Tassini, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Venezia, 1863, p. 197.
11. M. Marachio, *Istituto di tenere in corpi le arti, riguardato nelle sue teorie e nelle sue forme*, Venezia, 1794, pp. 122-123.
12. J. Grevembroch, *Varie Venete curiosità Sacre e profane*, Biblioteca del Museo Correr, ms. Gr. Dolfin 65/III, Venezia, 1764 sub *Fabbricatore di cuoia d'oro*.
13. Marachio (vedi nota 11), p. 123.
14. A. Sagredo, *Sulle consorterie delle arti edificative in Venezia*, Venezia, 1856, p. 133.
15. Albero delle Anacardiacee le cui foglie, fusto e radici sono ricche di tannini, cioè di composti usati come concianti.
16. Cecidio, formazione abnorme che si sviluppa sul fusto delle piante come reazione a punture d'insetti, ecc.
17. G. Bravo, *Storia del cuoio e dell'arte conciaria*, Torino, 1964, pp. 156, 158.
18. A. Unali, *Mercanti e artigiani italiani a Cordova nella seconda metà del Quattrocento*, Bologna, 1984, p. 45.
19. G. Berchet, *La Repubblica di Venezia e la Persia*, Torino, 1865, p. 66.
20. G. Dalla Santa, "Commerci, vita privata e notizie politiche dei giorni della lega di Cambrai (da lettere del mercante veneziano Martino Merlini)", *Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, LXXVI (serie nona-tomo primo), parte seconda, Venezia, a.a. 1916-1917, pp. 1547-1605: 1551. Le lettere sono conservate nell'Archivio di Stato di Venezia.
21. M. Fuiano, "Il cordovano di Costantinopoli a Napoli nella seconda metà del Quattrocento", *Atti dell'Accademia Pontoniana*, VIII, nuova serie, Napoli, 1960, pp. 137-151: 145.
22. Archivio di Stato di Venezia, *Decreta III*, "Dispacci Costantinopoli", filza 4.
23. "Del modo di fare colla di farina d'amito per inargentare pelle da dorare... Pigliasi farina d'amito, e si liquefa dentro l'acqua comune, che sia liquidissima, e si mette a bollire al fuoco dentro un vaso di rame, e si tiene sempre rimenata fin tanto che sia cotta; e questa è la cola di farina d'amito perfetta. Ma io voglio insegnare un modo, o segreto da far tale colla, che sarà fortissima, e mirabile... Piglia ritagli di corami, di quei che avanzano a tagliare i guanti, e si fanno bollire in acqua chiara, fino a tanto che i detti ritagli siano disfatti: e poi cola l'acqua dentro un vaso, e il fondaccio gettalo via... e quando vuoi fare la detta compositione di colla, piglia farina d'amito, e mettila a liquefare dentro l'acqua comune, e liquefatta che sarà aggiungi di quella colla, c'hai fatta di ritagli di

curame, e mettila a bollire insieme sempre rimenandola, fino a tanto, che sia cotta, e questo è grandissimo secreto da fare colla per corami d'oro...". L. Fioravanti, *Compendio de' secreti rationali*, Venezia, 1562, cap. 57, p. 265.

24. "Del modo di fare l'inchiostro negro da stampare libri e altre cose... Pigliasi vernice liquida... e dentro si pone oncia 1 di fumo di rasa per ogni libra di vernice, e si fa bollire un pocheto a fuoco lento, fin tanto, che sia benissimo incorporato, e divenuto negrissimo, e sarà fatto". *Ibidem*, cap. 70, p. 273.
25. Cito la versione di Fioravanti, che Garzoni riprenderà tale e quale: "...e asciutta che sarà [la pelle] s'inchioda sopra certe tavole, e se gli dà vernice, che fa il colore di oro la quale è fatta di olio di lino quattro parti, ragia di pino due parti, aloe cavallino una parte, bollite insieme tanto che venghi di color de oro...". L. Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale*, Venezia, 1572, p. 149.
26. G. Rosetti, *Plitcho de larte de tentori che insegna a tenger pani telle bambasi, et sede si per larthe maggiore come per la comune*, Venezia, 1540, parte III.
27. G. Campori, *L'arazzeria estense*, Modena, 1876, p. 83.
28. *Ibidem*, p. 87.
29. Si veda a questo proposito A. Bühler, *Ikat, Batik, Plangi, Reservemusterung auf Garn und Stoff aus Vorderasien, Zentralasien, Südosteuropa und Nord-Afrika*, Basel, 1972, 3 voll.; si veda anche *I tessuti Ikat dell'Asia Centrale*, a cura di M. Klimburg e S. Pinto, Torino, 1986.
30. Come ho potuto rilevare da una recente conferenza tenuta a Venezia dal prof. Tadeusz Mayda dell'Università di Varsavia, il quale ha presentato molte stoffe turco-ottomane con un tipo di disegno "a fiamma" simile a questo.
31. Questa stoffa e le due bazzane sono state oggetto di studio del mio articolo "Due pannelli di cuoio dorato nel Museo Civico Medievale di Bologna", *Annali di Ca' Foscari, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, serie Orientale*, in corso di stampa.
32. Varietà di rosa-geranio. Se ne trova esempio in un pannello a piastrelle nella Çinili Cami a Üsküdar.
33. Conservata a New York, The Metropolitan Museum of Art, num. inv. 52.20.21. Si veda E. Atıl, *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*, Washington-New York, 1987, Fig. 147.
34. Devo ringraziare la cortese disponibilità del Direttore del Palazzo Ducale, architetto Umberto Franzoi, che mi ha permesso di esaminare e di studiare l'intero gruppo di oggetti in questione.
35. "Del modo di fare la vernice di sandaraca, ò vernice in grana. Questa sorte di venice è molto difficile da farsi, e perciò son rari quelli che la sappino fare, perché non sanno dove consista il secreto... Piglia olio di lino libre 8, e pongasi a cuocere dentro una caldara di rame, e si fa bollire fin tanto, che mettendovi dentro una penna s'abbugia subito, e all'ora sarà cotta: bisogna levarlo dal fuoco, e lasciarlo raffreddare, e raffreddato che sarà, mettervi altrettanto di sandaraca macinata, cioè libre 8, e lib. 1 di pegola spagna, e tornare al fuoco, e far bollire tanto che la sandaraca sia tutta liquefatta, e benissimo incorporata con l'olio...". Fioravanti (1562, vedi nota 23), cap. 68, p. 272.
36. *Il Museo Stibbert a Firenze*, vol. III: l'armeria europea, a cura di Lionello G. Boccia, Firenze, 1975, tavv. 169-170.
37. *Musei e Gallerie d'Italia, Il Museo Poldi Pezzoli, Armeria I*, Milano, 1985, tav. 372.
38. Pubblicata in bianco e nero in *Antiche armi dal sec. IX al XVIII, già Collezione Odescalchi*, catalogo a cura di Nolfo di Carpegna della mostra tenutasi a Roma, Palazzo Venezia, maggio-luglio 1969, Roma, 1969, tav. 179. Nella scheda n° 179, inoltre, viene segnalata un'altra rotella a New York, nella collezione von Kienbusch (n° 302), senza alcuna illustrazione.
39. La rotella nell'Armeria Rinascimentale della Torre di Londra reca V-18 come numero di inventario. Delle due rotelle del Victoria and Albert Museum soltanto una (No. Inv. 24-1881) ha una decorazione di tipo islamico, mentre l'altra (No. Inv. 809-1872) ha una decorazione di tipo rinascimentale molto simile a quella di una rotella, sempre di cuoio, conservata al Deutsches Ledermuseum di Offenbach am Main, pubblicata in bianco e nero in G. Gall, *Leder im Europäischen Kunsthandwerk*, Braunschweig, 1965, Fig. 157.
40. Si veda H. Huth, *Lacquer of the West*, Chicago-London, 1971, dove è pubblicata una riproduzione in bianco e nero di una delle rotelle del Museo Carolino-Augustum alla Fig. 3, e una riproduzione, in bianco e nero, di due dei 15 turcassi di Palazzo Ducale alla Fig. 6. Nell'inventario dell'Armeria dell'Arcivescovo di Salisburgo si

trova un documento del 1664 (Mus. Arch. 739) in cui si attesta l'esistenza di 398 "Vergült und Gemalte Schilt..." (scudi dorati e dipinti). Si veda per questa notizia *Österreichische Kunsttopographie, Band XVI, Die Kunstsammlungen der Stadt Salzburg*, Wien, 1919, p. 301, nota 1, è Fig. 394 dove è riprodotta, in bianco e nero, un'altra rotella conservata al Museo Carolino-Augustum. Nel Deutsches Ledermuseum di Offenbach am Main si trovano altri tre scudi di questo tipo (cfr. *Deutsches Ledermuseum*, catalogo a cura di G. Gall, Offenbach am Main, 1961, p. 38; n° 650). Per una riproduzione a colori di una di queste tre rotelle si veda *Deutsches Ledermuseum, Katalog Heft 1*, a cura di G. Gall, Offenbach am Main, 1974, Tav. 7, No. Inv. 1.40.05. La rotella di cuoio dorato e dipinto classificata come turca e pubblicata in *Das Wiener Bürgerliche Zeughaus. Rüstungen und Waffen aus fünf Jahrhunderten. Ausstellung in Schloss Schallenberg bei Melk. 14 Mai bis 30 Oktober 1977*, Vienna, 1977, Fig. 7, No. Inv. 126.229, presenta al centro un medaglione con l'iscrizione in arabo dei nomi dei quattro califfi ben diretti. Non mi sembra questo un motivo sufficiente per un'attribuzione sicura alla Turchia visto che il disegno complessivo e i motivi decorativi del campo sono chiaramente occidentali. L'oggetto, comunque, richiederebbe una indagine più approfondita.

41. Si veda A.U. Pope, P. Ackerman, *A Survey of Persian Art*, XI, 1967, pl. 1134-1135, datato 1539.
42. Ove reca la segnatura: ms. ar. 898. Si vedano, ad esempio, le miniature ai foll. 6v, 43r, 49v, 50v, 53r. Questo testo è stato oggetto della mia dissertazione di laurea (*Il Kitāb Manāfi' al-Hayawān dell'Escorial e la pittura mamelucca del XIV secolo*) condotta sotto la guida del prof. E.J. Grube, e discussa nella sessione estiva dell'a.a. 1984-85 presso il corso di laurea in Lingue e Letterature Orientali dell'Università Ca' Foscari di Venezia.
43. G. Fiocco, "A Small Portable Panel by Titian for Philip II", *The Burlington Magazine*, XCVIII, 1956, pp. 343-344, tav. 3.
44. Si veda l'*Enciclopedia Universale dell'Arte*, Novara, 1980, tav. 216, assegnato al XVI secolo.
45. Huth (vedi nota 40), tav. II, a colori.
46. Si veda Y. Petsopoulos (Ed.), *Tulips, Arabesques and Turbans, Decorative Arts from the Ottoman Empire*, London, 1982, sulla cui copertina è riprodotta una mattonella in ceramica che presenta lo stesso disegno a palmette del brocchiere di cui stiamo parlando. La mattonella, ex collezione della principessa Kamal al-Din, è datata 1575 circa.
47. Pubblicato in Huth (vedi nota 40), tav. 4.
48. Num. inv. 2110. L'oggetto è inedito.
49. Si veda, ad esempio, la legatura pubblicata in *A Survey of Persian Art* (vedi nota 41), vol. IX, pl. 958, datata inizio XVI secolo, della collezione Gulbenkian.
50. Ringrazio il dott. Giovanni Curatola che mi ha messo a disposizione una fotografia di questa pittura murale, attualmente inedita.

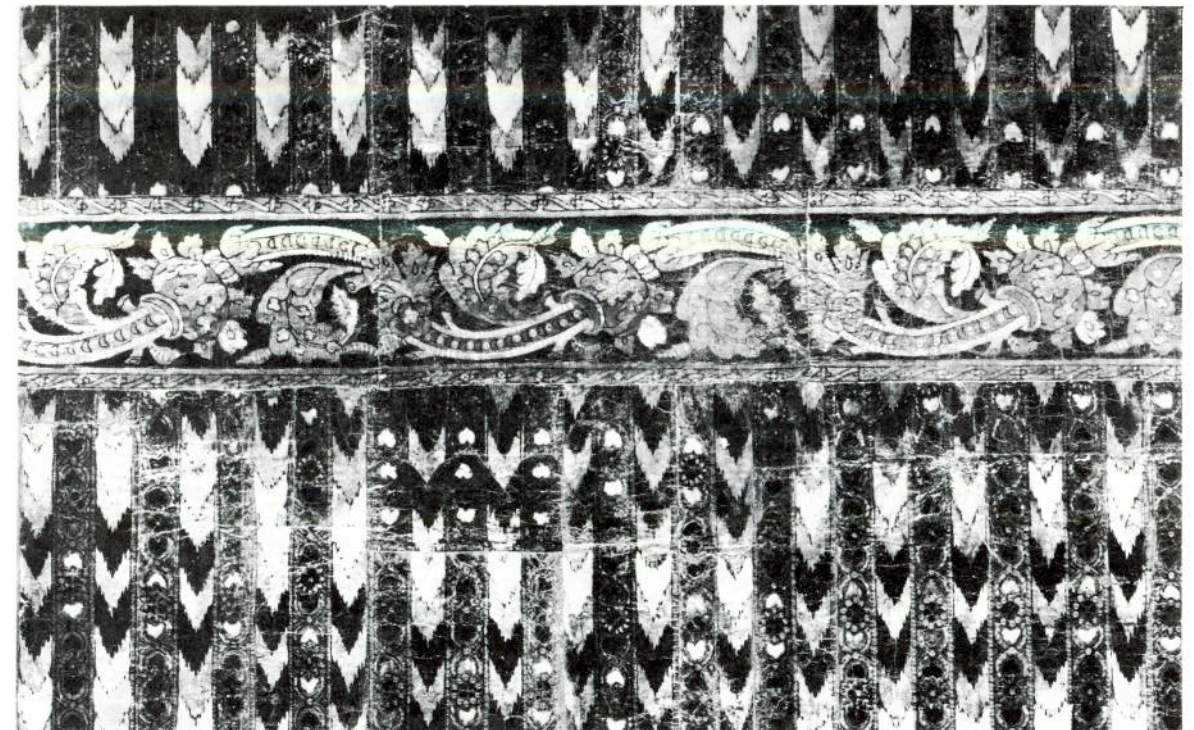


Fig. 1 Pannello di cuoio dorato, tardo XVI secolo. Bologna, Museo Civico Medievale, No. Inv. 2014.



Fig. 2 Frammento di tessuto in seta, Turchia, XVI secolo. New York, The Metropolitan Museum of Art, No. Inv. 52.20.21.



Fig. 3 Rotella, Venezia, tardo XVI secolo. Venezia, Armeria del Palazzo Ducale, No. Inv. 3/1749.



Fig. 4 Rotella, Venezia, tardo XVI secolo. Venezia, Armeria del Palazzo Ducale, No. Inv. 65/Sala E.



Fig. 5A Particolare della fig. 4.



Fig. 5B Particolare della fig. 4.



Fig. 6 Rotella, Venezia, tardo XVI secolo. Venezia, Armeria del Palazzo Ducale, No. Inv. 1735.



Fig. 7 Particolare della Fig. 6.



Fig. 8 Brochiere, Venezia, tardo XVI secolo. Venezia, Armeria del Palazzo Ducale, No. Inv. 1/vetr. gr.



Fig. 9 Rotella, Venezia, tardo XVI secolo. Venezia, Armeria del Palazzo Ducale, No. Inv. 122/Sala E.



Fig. 10A Particolare della Fig. 9.



Fig. 10B Particolare della Fig. 9.

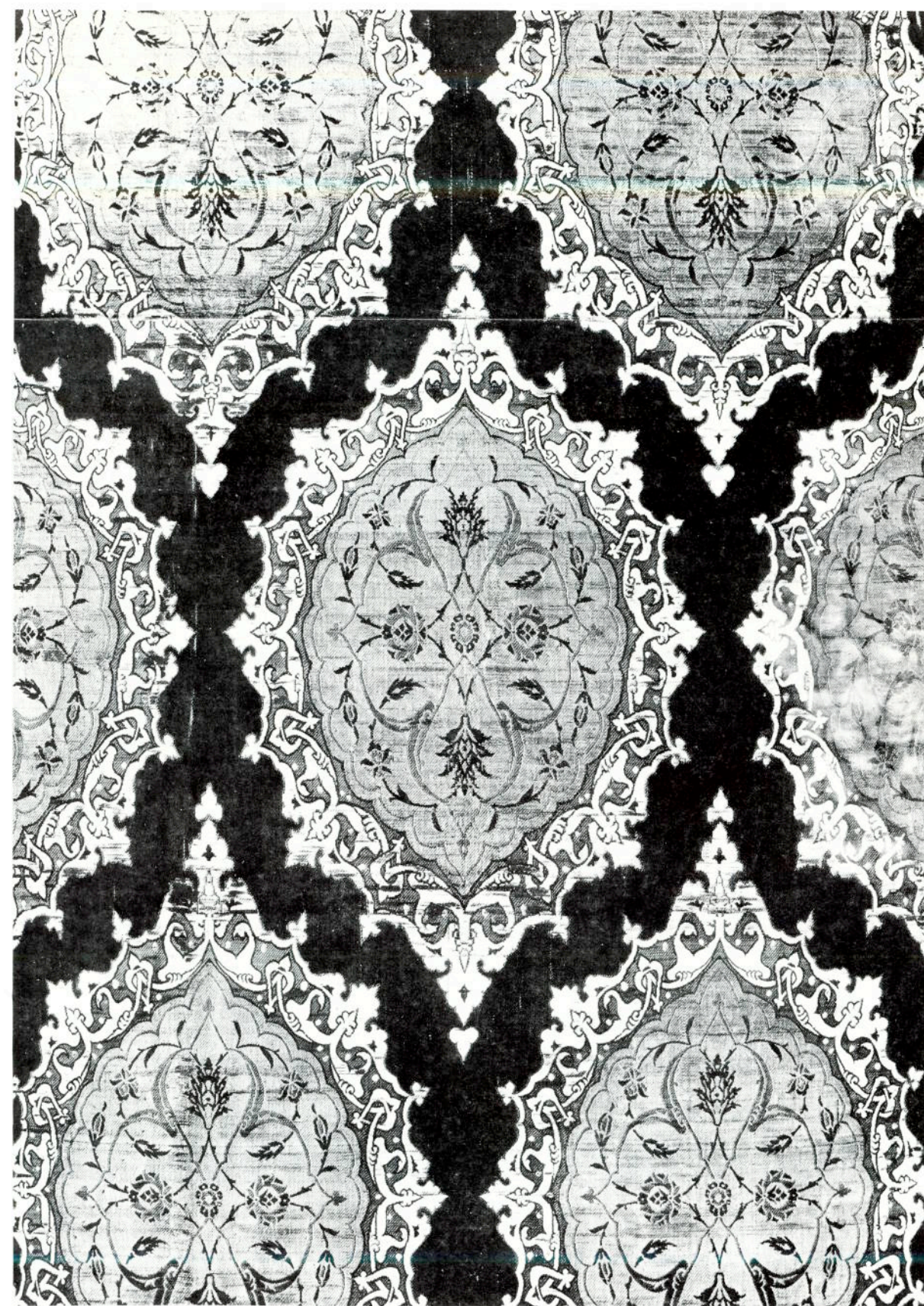


Fig. 11 Stoffa di seta, Turchia, XVI secolo. Firenze, Museo Nazionale del Bargello, No. Inv. Carrand 2514.



Fig. 12 Rotella, Venezia, tardo XVI secolo. Venezia, Armeria del Palazzo Ducale, da inventariare.

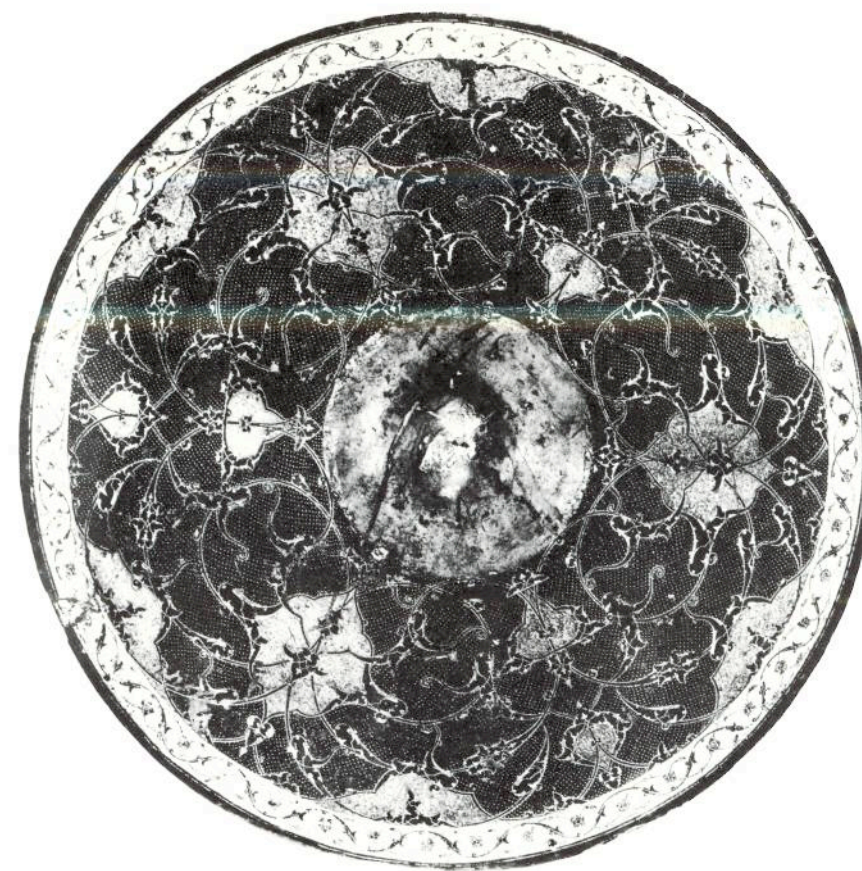


Fig. 13 Brochiere, Venezia, tardo XVI secolo. Venezia, Armeria del Palazzo Ducale, No. Inv. 66/Sala E.



Fig. 14A Particolare della Fig. 13.



Fig. 14B Particolare della Fig. 13.

ARTE VENEZIANA E ARTE ISLAMICA

ATTI DEL PRIMO SIMPOSIO INTERNAZIONALE SULL'ARTE VENEZIANA E L'ARTE ISLAMICA

A cura di
ERNST J. GRUBE
con la collaborazione di
Stefano Carboni e Giovanni Curatola

Quando la Commissione di studi per i rapporti con il Vicino Oriente fu costituita, nel 1985, per iniziativa dell'Amministrazione Provinciale di Venezia, in collaborazione con una delle più prestigiose istituzioni culturali operanti nella città lagunare, l'Ateneo Veneto, prefiggendosi prioritariamente la finalità di favorire l'approfondimento e lo scambio di esperienze fra due culture dal grande passato, la veneziana e la cultura del vicino oriente, nel loro intreccio con le religioni che caratterizzano l'area: islamica, cristiana, armena, copta, ebraica, fra i "campi" in cui avrebbe dovuto, in particolar modo, impegnarsi la neonata Commissione v'era anche quello della stampa di pubblicazioni che documentassero ed illustrassero le iniziative che si venivano man mano sviluppando.

Con molto piacere, quindi, presento questo volume — il primo, mi auguro, di una lunga serie — in cui sono state raccolte le relazioni degli studiosi che hanno animato il primo Simposio Internazionale su arte veneziana e arte islamica svoltosi nell'Aula Magna dell'Ateneo Veneto dal 9 al 12 dicembre 1986, per iniziativa della Commissione di Studi per i rapporti con il Vicino Oriente.

Non si dice nulla di nuovo quando si afferma che fra le città europee Venezia è sicuramente una di quelle che reca, in maggior numero, significative e interessanti tracce dei legami con i paesi di quell'area. Basta passeggiare lungo le calli e i campielli, o navigare lungo i canali di questa meravigliosa città, per scorgere, numerosi, questi "segni" che affondano le loro radici nelle intense relazioni commerciali, politiche e, fortunatamente, anche culturali intrattenute nei secoli andati della Repubblica Veneta con i paesi del Vicino Oriente.

E non mi pare fuori luogo accennare, sia pur brevemente, ad alcuni degli aspetti di cui si è parlato diffusamente nel corso del convegno, che possono fungere da calzanti esempi degli influssi esercitati dall'arte islamica su quella veneziana: intendo riferirmi alle problematiche tecniche e di forma degli oggetti decorati a smalto, alla vetraria muranese.

Ma, ampliando il campo d'indagine anche all'artigianato, una significativa testimonianza della continuità di questo intreccio si può ritrovare persino nelle rilegature dei libri veneziani del Rinascimento.

Insomma allo scontro serrato e spesso senza esclusione di colpi che ha caratterizzato sul piano politico e militare i rapporti fra Venezia e il mondo islamico si è venuto silenziosamente affiancando, attraverso i secoli, un proficuo ed intenso confronto che ha senza dubbio vicendevolmente agevolato crescita e arricchimento delle due culture.

E proprio a questo proposito non è possibile tralasciare di ricordare un episodio per certi versi emblematico: il soggiorno del pittore Gentile Bellini alla corte di Maometto II, che ci conferma come anche da parte ottomana vi fosse un vivo interesse per questa repubblica dalla rinomata tradizione artistica.

Approfondire e mettere a fuoco i più significativi aspetti di un rapporto spesso conflittuale, toccando anche, con il prezioso apporto del mondo dell'Università, problematiche di natura squisitamente scientifica, come è appunto accaduto nel corso del convegno di cui ora si danno alle stampe gli atti, non può che giovare e porre in essere le premesse per facilitare anche in anni sicuramente non meno tormentosi per i paesi medio-orientali, come quelli che stiamo vivendo, la ripresa in termini più organici di un dialogo che, di fatto, è sempre proseguito sia pure in maniera spesso frammentaria.

FABRIZIA GRESSANI SANNA
Assessore alla Cultura della Provincia di Venezia



Edizioni L'ALTRA RIVA - Venezia

Sommario

E.J. Grube	<i>Introduzione al "problema"</i>	15
J. Raby	<i>The European Vision of the Muslim Orient in the 16th Century</i>	41
L. Klinger e J. Raby	<i>Barbarossa and Sinan: A Portrait of Two Ottoman Corsairs from the Collection of Paolo Giovio</i>	47
M. Stefani Mantovanelli	<i>Paolo Erizzo a Negroponte: un episodio della lotta tra Venezia e Maometto II; Due dipinti del Seicento e fonti storico-letterarie</i>	61
A. Fabris Grube	<i>Viaggiatori italiani e veneziani nel Medio Oriente islamico; i loro testi come fonti storiche</i>	71
M. Spallanzani	<i>Fonti archivistiche per lo studio dei rapporti fra l'Italia e l'Islam: le arti minori nei secoli XIV-XVI</i>	83
G. Lorenzoni	<i>Sui problematici rapporti tra l'architettura veneziana e quella islamica</i>	101
A. Hobson	<i>Islamic Influence on Venetian Renaissance Bookbinding</i>	111
M.V. Fontana	<i>Rapporti artistici fra ceramica islamica e ceramica veneta fra il Quattrocento e il Seicento</i>	125
S. Carboni	<i>Oggetti decorati a smalto di influsso islamico nella vetraria muranese: tecnica e forma</i>	147
J.W. Allan	<i>Venetian-Saracenic Metalwork: The Problems of Provenance</i>	167
S. Auld	<i>Master Mahmud: Objects fit for a Prince</i>	185
I. Chiappini di Sorio	<i>La tessitura serica a Venezia: della origine e di alcune influenze iconografiche</i>	203
G. Curatola	<i>Quali rapporti fra tessuti veneziani e tessuti ottomani?</i>	211
E.J. Grube	<i>Le lacche veneziane e i loro modelli islamici</i>	217
A. Contadini	<i>"Cuoridoro": tecnica e decorazione di cuoi dorati veneziani e italiani con influssi islamici</i>	231



Edizioni L'ALTRA RIVA - Venezia

Dorsoduro 1470 - Tel. 041/5210595

Finito di stampare nel mese di settembre 1989